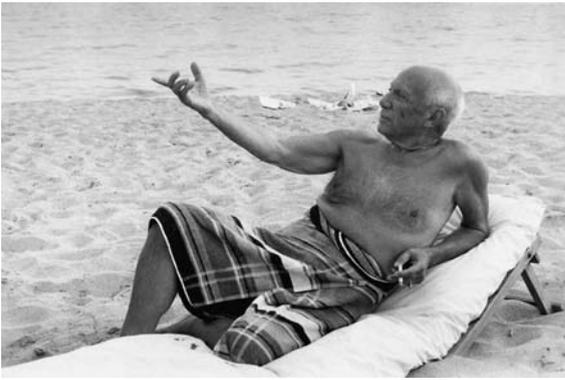


I.

In unserer Zeit haben es die Künstler offensichtlich nicht leicht, mit Anstand – ich meine: mit künstlerischem Anstand – alt zu werden. Biologische Ursachen wird man kaum geltend machen können, da es nur ein Phänomen unserer Zeit, unseres Jahrhunderts ist. Denn früher war das ja ganz anders. Man denke an Tizian, der mit 99 Jahren starb. Ein Abfallen seiner Kunst im Alter gab es nicht, im Gegenteil. Oder Rembrandt: Welch ein ungeheures Spätwerk! Welch eine Steigerung von den Anfängen bis ans Ende! [...] Da ist uns in den Generationen seither etwas abhanden gekommen. Wenn wir von der Kunst früherer Jahrhunderte sprechen, sagen wir mit emphatischer Betonung: Ein später Tizian! Ein später Rembrandt! Ein später Goya! Sprechen wir aber von der Kunst unseres Jahrhunderts, dann sagen wir mit der gleichen Emphase: Ein früher Kokoschka! Ein früher Kirchner! Ein früher Chagall! Sicher gibt es Ausnahmen; aber da es Ausnahmen sind, bestätigen sie die Regel.²

Es war der beinahe achtzigjährige Werner Schmalenbach, vormaliger Gründungsdirektor der in Düsseldorf beheimateten Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, der im Rückblick auf ein langes Berufsleben Ursachenforschung in der Frage «Warum moderne Künstler nicht altern können und dürfen» betrieb. Wie stets war der greise Kunsthistoriker um Antworten nicht verlegen. So war der Wandel der Auffassung nach Schmalenbachs Überzeugung dem Faktum einer allgemeinen Beschleunigung der Lebensverhältnisse in der kulturellen Moderne und damit einhergehend Fortschrittsgläubigkeit, Innovationszwang und Jugendwahn geschuldet. Ein übriges tat der Kunstmarkt mit seinem Prinzip des *dernier cri* und der Suche nach immer neuen zu vermarktenden Ausdrucksformen. Vitalität und Progressivität wurden somit in der Kunst zum Wert an sich – und daher, wie Schmalenbach festzustellen meinte, auch dort zum Maßstab gemacht, wo alte Künstler überhaupt noch Wertschätzung erfuhren: im Falle des späten Pablo Picasso etwa, dem paradoxerweise nicht Abgeklärtheit und Reife, sondern ungebrochene Virilität und Jugendlichkeit attestiert worden seien. (Abb. 1) Für Schmalenbach Beweis genug, dass von einem wirklichen Altersstil in der Moderne nicht zu sprechen sei: «Altersstile jedenfalls zeichnen sich heute so gut wie nirgends ab, also auch nicht bei denen, die vor dreißig, vierzig Jahren die Kunst veränderten.»³

Schmalenbachs Feststellungen waren von durchaus subjektiven Überzeugungen geprägt, zu denen vor allem die tiefsitzende Abneigung gegen das Œuvre des späten Picasso gehörte.⁴ Dass hier gleichwohl gewisse Wirkmechanismen der künstlerischen Moderne zutreffend benannt waren, ist kaum von der Hand zu weisen. Abgesehen von den Zusammenhängen, die Schmalenbach darlegte, gehören Verjüngung und Neubeginn zweifellos zu den Grundforderungen jeder



1 Der 84-jährige Pablo Picasso, Foto von Lucien Clergue aus dem Jahr 1965.



2 «Letzte Aufnahme Lovis Corinth's», aus: *Der Querschnitt*, 1925.

künstlerischen Avantgarde, deren Selbstverständnis eines Vorausseins in der Zeit und der Antizipation des Kommenden überdies ihr Nicht-Altern-Können geradezu impliziert.⁵

Schmalenbachs Auffassung zufolge, war mit der Dynamik der Überbietung, die die Avantgarde in Gang gesetzt hatte, die kunsthistorisch verbürgte Kategorie des Spät- und Altersstils gleichsam unzeitgemäß geworden. Die Umschreibungen freilich, die der Kunsthistoriker benutzte, um den Verlust zu bezeichnen, lassen aufhorchen: zu den «spezifische[n] Qualitäten des Alters», wie sie das Werk eines Tizian oder Goya bestimmt hätten, zählte Schmalenbach etwa den «Verzicht auf die Brillanz eines souveränen Könnens», ferner war die Rede von einer «fast unbegreifliche[n] Vergeistigung» und einer «unglaublichen Reduktion der Mittel». Vergeistigung, Reduktion, Preisgabe technischen Könnens – waren das nicht eher Vokabeln, so möchte man fragen, die auf die künstlerische Moderne gemünzt waren? Ohne es zu wollen, kontinierte Schmalenbach die Paradoxien der Kunstgeschichtsschreibung des Spät- und Altersstils, welche von der künstlerischen Moderne aus den Blick auf die Alten Meister gerichtet hatte und im Spätwerk eines Rembrandt, Tizian oder Goya vor allem Antizipationen eines kommenden künstlerischen Wollens zu vernehmen meinte. Kein Wunder, dass die Kategorie des Altersstils, anders als Schmalenbach argwöhnte, längst auch auf dem Gegenstandsfeld der Moderne erprobt worden war.

II.

Stil konstituiert Identität. Diese Feststellung besitzt in besonderem Maße Geltung für die Kategorie des Individual- beziehungsweise Personalstils. Bereits seit ihrer Herausbildung im Kontext frühneuzeitlicher Kunsttheorie ging es dabei

nicht allein um Eigentümlichkeiten der individuellen «Handschrift», sondern ebenso um Stil verstanden als Widerspiel der künstlerischen Existenz und ihres unverwechselbaren «Wesens». ⁶ Wesensschau war (und ist) insbesondere die Frage nach dem Spät- und Altersstil. ⁷ Deutlich zeigt sich das im unterschiedlichen kunsthistorischen Umgang mit «Frühwerk» und «Spätwerk». So richtet sich das Interesse am Frühwerk in der Regel auf stilistische Beeinflussungen durch Lehrer und Vorbilder, ist also vorrangig *Stilkritik* und weniger bezogen auf das biologische Faktum des Jungseins. Demgegenüber ziel(t)en Fragen nach Spätwerk und Altersstils immer wieder auf eine Charakterologie der Lebensalter, die Frage also, wie der Prozess des *Altwerdens* Einfluss auf die schöpferische Persönlichkeit gewinnt. In diesem Sinne insistierte etwa Joseph Gantner auf eine Differenzierung zwischen «Spätwerk» und «Altersstil». Sei doch «spät» ein im Hinblick auf die tatsächliche Lebenszeit relativer Begriff, wohingegen «Alter», wie Gantner es ausdrückte, in jedem Fall eine «Funktion der voll ausgelebten menschlichen Existenz» voraussetze. ⁸

Kennzeichnend ist, dass die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Thematik nicht nur vielfach eine Würdigung des Alters an sich beinhaltete, ⁹ sondern dieses Lob auch an die Voraussetzung knüpfte, dass im Falle des Künstlerindividuum die normalmenschliche Entwicklungskurve außer Kraft gesetzt sei. Statt mit Senilität und Nachlassen der Kräfte verband sich die Idee künstlerischen Alterns mit der Vorstellung eines Eintritts in «ein neues Stadium des Schöpferischen». ¹⁰ War dabei noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein das Idealbild des alten Künstlers durch die Vorstellung stetiger Entwicklung charakterisiert, welche sich schließlich in «Klassizität» vollende, so wich diese im 20. Jahrhundert einem «dynamischen» Konzept, ¹¹ bei dem man den Altersstil durch eine Tendenz zu Umwertungen, Brüchen und einer Freisetzung vitaler Energie bestimmt sah.

Auffallend ist, dass der Begriff des Altersstils zwar in der akademischen Alltagssprache häufig benutzt, selten aber mit wissenschaftlichem Ernst ergründet und methodologisch reflektiert wurde. ¹² Typisch für die Auseinandersetzung mit dem Thema war bis in die siebziger Jahre hinein ein salbungsvoller Ton, wie er nicht nur bei Gantner (1965), sondern auch in einem einschlägigen Aufsatz des Bonner Kunsthistorikers Herbert von Einem aus dem Jahr 1973 exemplarisch zum Ausdruck kommt. ¹³ Folgt man von Einem, so ist der Eintritt in den Altersstil durch einen biografischen Punkt gekennzeichnet, an dem der Individualismus «aus dem Zeitstil gleichsam heraustritt, seine Fesseln abstreift» ¹⁴ und sozusagen absolut wird. Durch die Überwindung des Zeitstils, sprich all dessen, was als bloße Konvention und äußerliche Vorgabe an das Künstlersubjekt herangetragen wird, werde zwangsläufig «die Sphäre objektiver Mitteilbarkeit» ¹⁵ verlassen. Daher sei Altersstil, wie von Einem nachdrücklich betonte, weder übertragbar noch lehrbar. Umschleiert vom Mysterium der schöpferischen Persönlichkeit, berühre mithin auch jede Untersuchung über das Alterswerk einen Punkt, so wiederum Gantner, «wo der magische Charakter aller großen Kunst beginnt». ¹⁶

Paradoxerweise enthält das Konzept des Altersstils – von Einem und Gantner stimmten darin überein – gleichwohl die Erwartung, dass an ihm universale Charakteristika aufscheinen, durch die Spätwerke großer Meister über die Zeiten und Einzelexistenzen hinweg verbunden scheinen, mithin also zuletzt doch objektivierbare Stilmerkmale benennbar seien. Mit von Einem lassen sich diese in

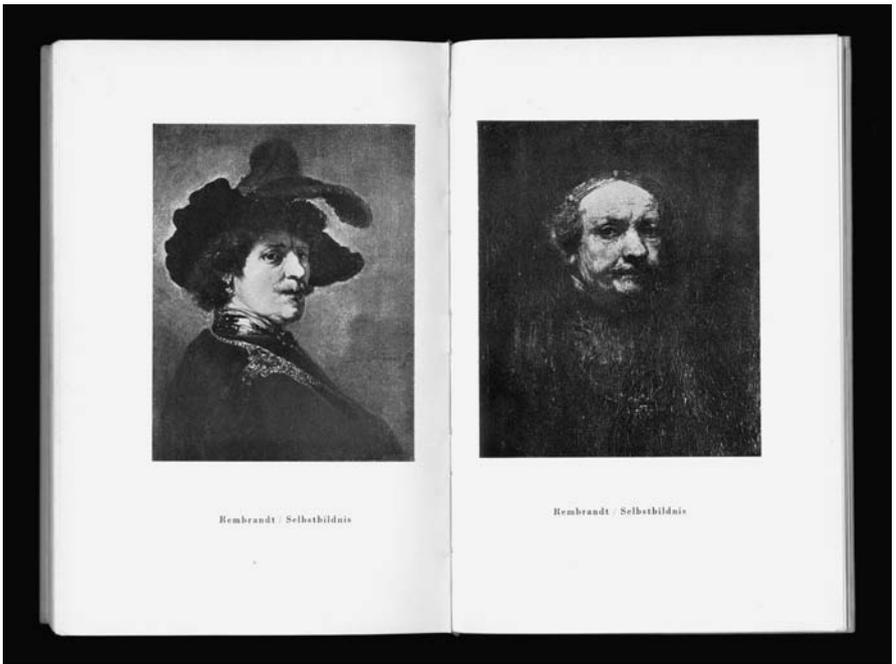
einem Merkmalskatalog zusammenfassen: 1. Nachlassendes Interesse am Eigenbestand der darzustellenden Objekte oder Modelle. 2. Zunehmender Grad an Abstraktion. 3. Skizzenhaftigkeit, Fragmentarität und *non-finito*. 4. Absolute Verinnerlichung beziehungsweise gefühlsmäßige Durchdringung des Dargestellten mit der Persönlichkeit des Künstlers. 5. Späte Wiederkehr des Frühen, d.h. ein Wiederaufgreifen alter Probleme, womit eine «Kontinuität des eigenen Lebens und Schaffens»¹⁷ hergestellt werde. Nichts an dieser Auflistung war neu, von Einem kompilierte vielmehr bloß, was in der kunstgeschichtlichen Populär- und Fachliteratur bereits seit geraumer Zeit und mit bemerkenswerter Redundanz an vermeintlichen Charakteristika des Altersstils behauptet worden war.

Zu ergänzen ist, dass sich die Frage nach dem Altersstil auch als reich beackertes Feld interdisziplinärer und komparatistischer Betrachtung erwies.¹⁸ Das wohl bekannteste Beispiel ist der viel beachtete Rundfunkvortrag *Altern als Problem für Künstler*, den Gottfried Benn 1954, zwei Jahre vor seinem Tod hielt.¹⁹ In jüngster Zeit war es Edward Said, der in seinem letzten, posthum erschienenen Buch *On late Style* (2006) den Mythos fortschrieb.²⁰ Said vertrat die Auffassung, «Spätstil» sei gekennzeichnet durch eine Exzentrizität, mit der das Künstlersubjekt aus dem Strom der Zeitlichkeit (*timeliness*) heraustrete in den souveränen Zustand eines freiwilligen inneren Exils,²¹ sozusagen einer Kommunikation mit sich selbst. Wie in anderen Fällen, wo vom Altersstil die Rede ist, galt auch bei Said das Interesse weniger einer Analyse der Artefakte, als vielmehr der Künstlerpersönlichkeit und der in ihr exemplarisch verkörperten «späten» Existenz. Obwohl Said's wichtigste Referenz dabei die Figur des alten Beethoven war, mit dessen Spätstil sich zuvor Theodor W. Adorno wiederkehrend auseinandersetzte,²² klingt doch immer wieder auch der seit langem festgeschriebene Kanon prototypischer Persönlichkeiten aus dem Bereich der bildenden Kunst an, deren Werk mit dem Begriff des Altersstils in Verbindung gebracht wurde: neben den Altmeistern Rembrandt, Tizian, Tintoretto, Michelangelo, Frans Hals und Goya²³ waren es aus dem Kontext der Moderne Monet, Matisse, Rodin, Picasso sowie Willem de Kooning, denen wiederholt ein Altersstil attestiert worden ist.

III.

Handelt es sich, jedenfalls dem Anschein nach, beim Altersstil weniger um ein genuin kunsthistorisches, denn um ein psychologisches beziehungsweise psychopathologisches Problem, so verwundert es nicht, dass ein dezidiertes Interesse daran überhaupt erst parallel zum Aufkommen der modernen wissenschaftlichen Psychologie und Pädagogik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen ist. Der Rekurs auf das Subjekt mit seinem Rest an Unerklärbarkeit zeugt indes auch von dem Bemühen, die vermeintlichen Einseitigkeiten einer vorrangig stil- und formgeschichtlich argumentierenden Kunstgeschichte zu überwinden.

Deutlich spricht dieses Anliegen aus Wilhelm Pinders 1926 veröffentlichtem, vielbeachtetem Buch über das *Problem der Generation*,²⁴ das als eine Art Pendant zur Kunstgeschichte des Altersstils Erwähnung verdient. Der «anonymen» Stilgeschichte und ihrer Idee übergeordneter Entwicklungsgesetze, die zu jeder Zeit das künstlerische Schaffen bestimmen, begegnete Pinder mit der Behauptung, innerhalb jeder Generation gleichaltriger Künstler sei eine «gruppierende Kraft»²⁵ wirksam, die auf einer inneren psychologischen Verwandtschaft beruhe. Aus der



3 Doppelseite aus Albert Erich Brinckmann, *Spätwerke großer Meister*, 1925.

Tatsache, dass zu jedem Zeitpunkt der Geschichte mehrere Künstlergenerationen parallel tätig sind, ergab sich für Pinder die ebenso schlichte wie einschneidende Schlussfolgerung einer Ungleichzeitigkeit des Gleichzeiten, sprich: einer jederzeit vorhandenen Mehrdimensionalität künstlerischer Stillagen. Wölfflins auf objektive Stilgesetze zielendem Diktum «Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich»²⁶ setzte Pinder daher eine radikal subjektive Perspektive entgegen: «Jeder lebt mit Gleichaltrigen und Verschiedenaltrigen in einer Fülle gleichzeitiger Möglichkeiten. Für jeden ist die gleiche Zeit eine andere Zeit, nämlich *ein anderes Zeitalter seiner selbst*, das er nur mit Gleichaltrigen teilt.»²⁷ Dem zu erwartenden Einwand, damit verliere sich die Kunstgeschichte in völliger Beliebigkeit, trat Pinder mit Nachdruck entgegen. Anstelle des «Gänsemarsches» anonymer Zeitstile behauptete er seinerseits ein mystisches «Gesetz» der Abfolge von Generationen, welche in Rhythmen und Intervallen von Geburtsschichten organisiert seien. Dass diese Vorstellung mindestens ebenso irrational war, wie die vermeintlichen «Entwicklungsgesetze» der Stilformalisten, fiel dabei nicht ins Gewicht – ohne das Aufzeigen von «Gesetzen» war Kunstgeschichte damals offenbar nicht zu machen.

In expliziter Auseinandersetzung mit Wölfflin ist auch die Studie zu lesen, die der in Köln lehrende Albert Erich Brinckmann 1925 unter dem Titel *Spätwerke großer Meister* vorlegte.²⁸ Das über weite Strecken hermeneutisch verfahrenende und blumig formulierte Buch beruhte zwar im Wesentlichen auf Beobachtungen an Einzelwerken, nicht auf wissenschaftlich stringenter Methodik. Gleichwohl behauptete es jahrzehntelang den Rang eines Referenz- und Standardwerks zum Thema, wozu sicherlich die Evidenz suggerierende Gegenüberstellung von künstlerischen Früh- und Alterswerken im Abbildungsteil nicht wenig beitrug. (Abb. 3)

Hatte Wölfflin mit seinen *Grundbegriffen* darauf abgezielt, etwas «zur Darstellung zu bringen, das unter dem Individuellen liegt»,²⁹ so lenkte Brinckmann das Interesse ausdrücklich auf die «die seelische Disposition des bildenden Künstlers»³⁰ und die «Untersuchung geistiger Strukturveränderungen der schöpferischen Persönlichkeit».³¹ In Anlehnung an die Kulturpädagogik Eduard Sprangers und dessen Buch *Lebensformen* von 1921 postulierte Brinckmann dabei die Theorie einer «Phasenlehre»³² der individuellen künstlerischen Entwicklung, die unterhalb des von Wölfflin behaupteten Zeitstils zu verorten war, aber in gleicher Weise gesetzmäßige Konstanz besaß: «Man kann Jahrhunderte wechseln, die Phasengegensätze wiederholen sich.»³³

Als entscheidenden psychologischen Umbruch betrachtete Brinckmann dabei den Übergang von der mittleren zur späten Lebensphase, die er, darin Wölfflin verpflichtet, in antithetischen Gegenüberstellungen wie Klarheit – Verunklärung, Dynamik – Introspektion, vor allem aber mit dem Begriffspaar «Relation» – «Verschmolzenheit» zu fassen suchte. «Relation» und «Verschmolzenheit» waren für Brinckmann Begriffe, die sich in gleicher Weise auf einer formalen wie inhaltlich-motivischen Ebene des Kunstwerks, ja letztlich auch im Verhältnis des Künstlersubjekts zum eigenen Werk (Versenkung und Vertiefung) manifestierten. Brinckmann zufolge war die späte Werkphase der «Verschmolzenheit» dabei durch ein Abnehmen von «Spannungszuständen» charakterisiert, durch die der Spätstil eine Tendenz zu Vereinfachung und Abstraktion bis hin zur gänzlichen Auflösung der Form zeige.

Als nachhaltig wirksam erwies sich auch die Unterscheidung zweier «polare[r] Typen innerhalb der unerschöpflichen Fülle geistiger Charaktere»,³⁴ nämlich zum einen «stetige» Künstlerpersönlichkeiten, die an einmal formulierten Grundsätzen festhielten und daran zu altersgemäßer Reife gelangten, zum anderen «wandelbare», vielfach tragische Naturen, die eine «Komponente des Unberechenbaren»³⁵ in sich trugen, und deren Altersstil daher durch Brüche, Widerstreit und Neubeginn zu kennzeichnen war. Diesen letzteren galt Brinckmanns besonderes Interesse, waren sie es doch, die nach seiner Auffassung ein Alterswerk als «geistigen Neubau über Trümmern» schufen und damit zu wahrhafter «Neugeburt künstlerischen Geistes»³⁶ überhaupt befähigt waren. Hier war der Künstler «frei und nur noch er selbst»,³⁷ wie Brinckmann meinte, folgte er nur noch seiner eigenen inneren Vision.

IV.

Wie wiederholt festgestellt worden ist, waren die Kriterien, die Brinckmann für den Altersstil geltend machte, nicht zuletzt als Reflex auf die ästhetische Erfahrung der künstlerischen Moderne zu verstehen, die der subjektiven Sichtweise und dem Fragmentarischen den Vorzug vor Regelmäß und klassischer Vollendung gab.³⁸ Umgekehrt ließ sich selbstredend der Rekurs auf den Altersstil «großer Meister» benutzen, um die neuen künstlerischen Wege der Avantgarde historisch zu legitimieren und zu verteidigen.³⁹

Weniger Aufmerksamkeit hat man meines Erachtens der Frage geschenkt, ob die Konjunktur des Altersstils, die ja eher in eine Phase des Abklingens künstlerischer Richtungskämpfe seit Mitte der zwanziger Jahre fiel, sich nicht möglicherweise der Erfahrung eines allmählichen «Alders» der Moderne verdankte. Emil Utiz, der in einer Doppelrezension die Bücher Pinders und Brinckmanns be-

sprach, deutete diesen Zusammenhang an. «Der Expressionismus war doch irgendwie eine ›Jugendbewegung‹», heißt es dort: «Nun aber fragt man nach dem schöpferischen Recht der Reife, ja auch nach dem des Greises». ⁴⁰ Auch bei Brinckmann, der dem zeitgenössischen Kunstschaffen in seinem Buch keinerlei dezidierte Aufmerksamkeit zuteil werden ließ, finden sich zumindest zwischen den Zeilen Hinweise auf diesen Wandel, wenn es heißt, dass «die jüngstvergangenen Jahre in Deutschland sehr deutlich das Gepräge fünfundzwanzigjähriger bis fünf- unddreißigjähriger Menschen trugen, nun aber durchaus wieder der reife Typ des Vierzig- bis Fünfzigjährigen in Wirkung tritt.» ⁴¹ Angedeutet, so meine ich, war mit dieser Bemerkung, dass die Moderne, nach dem Abklingen der Neuerungs- und Übertrumpfungsdynamik der Avantgarden, in deren Zusammenhang das Faktum der ›Jugend‹ zu einer Glaubensfrage erhoben worden war, ⁴² in ein Stadium allmählicher ›Reife‹ eingetreten sei. Die naheliegende Frage, ob die Kategorie des Altersstils also auch eine Gültigkeit für die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne besitze, stellte Brinckmann selbst nicht. Andere allerdings, so scheint es, nahmen den Faden auf.

So war es 1926 der Kunstschriftsteller Bruno E. Werner, der in der Zeitschrift *Die Kunst für alle* einen Aufsatz mit dem Titel *Zum Altersstil Corinths* publizierte, der sich unübersehbar der Anregung von Brinckmanns im Jahr zuvor erschienenem Buch verdankte. ⁴³ (Abb. 4) Der Beitrag hatte retrospektiven Charakter, denn der aus Ostpreußen stammende Berliner Maler war am 17. Juli 1925, kurz vor Vollendung seines 67. Lebensjahres, gestorben. Schon in einem an gleicher Stelle erschienenen Nachruf hatte der Kritiker Corinths expressionistische Werkphase mit ihrer «unaufhörliche[n] Bewegung» und der «wuchtigen[n] Dynamik» als «Altersstil des Malers» bezeichnet. ⁴⁴ Dass Apostrophierungen dieser Art bereits zu dessen Lebzeiten eine gewisse Geläufigkeit besaßen, ⁴⁵ belegt auf eindrückliche Weise eine lakonische Bemerkung Corinths, der unter dem Datum des 31. März



4 Bruno E. Werner, «Zum Altersstil Corinths», aus: *Die Kunst für alle*, 1926.

1925 in seinen nachgelassenen Memoiren notierte: «Die Kritik kann mich mit dem sogenannten ›Altersstil‹ gar nicht genug rühmen.»⁴⁶

Ebenfalls noch zu Lebzeiten des Malers hatte Carl Georg Heise den Begriff des Altersstils auf Corinths jüngste Produktion angewandt, das hohe Lob allerdings mit einem bemerkenswerten Fragezeichen versehen. «Es ist Mode, ihn an die Spitze der Lebenden zu stellen», resumierte Heise anlässlich der Münchner Ausstellung *Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren*, um einschränkend fortzufahren: «Wo er Liebermann gewachsen, wo er hinter ihm zurückbleibt, ist heute noch schwer abzuschätzen, sicher ist, daß sein grandioser Altersstil – seit Jahrzehnten überhaupt der erste, der in so hohem Alter noch so gewaltig über sich selbst hinauswächst – von zeitgemäßer Wendung und voll eines blendenden Temperamentes ist, das stärker zu fesseln weiß als alle übrigen Künstler seiner Generation.»⁴⁷

Mit diesem abwägendem Lob war der innerhalb des Umkreises der Berliner Sezession seit langem schwelende Richtungsstreit angesprochen, der nicht nur von Seiten der beteiligten Künstler, sondern auch in Kreisen der Kunstpublizistik unter der Prämisse eines ›Generationswechsels‹ ausgetragen worden war. Wurde dabei Corinth, dessen Stil nach dem Schlaganfall von 1911 eine unerwartete Wendung in Gestisch-Expressive angenommen hatte, von den Verfechtern der Avantgarde als Übervater des Expressionismus inthronisiert, so sah man das Beharrungsvermögen des vermeintlich überlebten bürgerlich-konservativen Establishments geradezu symbolhaft in der Person des rund zehn Jahre älteren, weiterhin impressionistisch malenden Max Liebermann verkörpert.⁴⁸

Ganz anders sahen das erwartungsgemäß die Gegner der Avantgarde aus dem bürgerlichen Lager, die sich ihrerseits bemühten, Liebermann zum ›lebenden Klassiker‹ zu stilisieren, dessen Werk sich zu einer Höhe aufgeschwungen habe, die ihn gleichsam unantastbar mache: «Wir wünschen ihm ein tizianisch[es] Alter. Unsretwegen. Einmal, damit er uns noch viele schöne Werke schenkt. Dann aber auch, damit, wenn die neue Generation, die andren Zielen nachjagt, behauptet, dass nur der Lebendige recht hat, damit er dann immer da steht als ein auch Lebender, der nicht altert, sondern aus seiner Natur heraus ewig jung ist»,⁴⁹ notierte etwa der Bremer Kunsthallendirektor Emil Waldmann aus Anlass von Liebermanns siebzigstem Geburtstag. Und von «klassischer Vollendung, die dem Rang und der Würde der alten Meister zustrebt» war bei gleicher Gelegenheit bei Julius Elias die Rede.⁵⁰

Angedeutet war damit eine Auffassung von Alterscharakteristik, die in der Terminologie Brinckmanns als ›stetig‹ zu bezeichnen wäre, da hier Spätstil als folgerichtige Vollendung des einmal Begonnenen und Erreichung ›klassischer‹ Höhe interpretiert wurde – eine Tendenz, die sich zu Beginn der zwanziger Jahre, als sich retrospektive Ausstellungen des nunmehr im achten Lebensjahrzehnt stehenden Künstlers mehrten, noch verstärkte. Spätestens jetzt war auch ausdrücklich vom Altersstil Liebermanns die Rede, den etwa Karl Scheffler 1922 mit Begriffen des ›Schwebens‹, der ›Verklärung‹ und der ›Zärtlichkeit‹ umschrieb.⁵¹

Dass ausgerechnet in Wilhelm Pinders um ›objektive‹ Standpunkte bemühtem Generationen-Buch von 1926 der Fall Liebermann gleich zweimal als Beispiel dafür anführt wurde, wie ein Vertreter einer künstlerisch längst ›unzeitgemäß‹ gewordenen Generation noch im hohen Lebensalter unbeirrt an seinem ›Generationsstil‹ festhalte,⁵² musste Widerspruch herausfordern. Wiederum war es der

unter den Liebermann-Exegeten gewichtigste, Karl Scheffler, der indirekt Pinders Behauptung eines ‚Generationengesetzes‘ widersprach, wenn er 1927 aus Anlass des achtzigsten Geburtstags des Malers trotzig feststellte: «Ganz unwahrscheinlich mutet es an, daß dieser Künstler noch neben Courbet, Manet und anderen Klassikern der modernen Kunst gemalt hat, und daß er dennoch keineswegs in eine verwandelte Zeit ‚hineinragt‘, sondern ihr so lebendig wie nur irgendeiner angehört.»⁵³

Lovis Corinth, das galt es zu zeigen, war nicht der einzige ‚Moderne‘, dem in der zeitgenössischen Kunstpublizistik das Prädikat des Altersstils zuteil wurde. Vor dem Hintergrund dieser um die Mitte der zwanziger Jahre virulenten Auseinandersetzung um den Status der ‚alternden Moderne‘ und der Polarisierung zwischen Liebermann und Corinth lässt sich nachvollziehen, dass die Interpretation, die Bruno E. Werner Corinths Spätwerk zuteil werden ließ, auch als Gegenentwurf zum Konzept des ‚stetigen‘ Altersstils zu verstehen war, wie ihn die Verfechter Liebermanns behaupteten.⁵⁴

Denn wie Werner 1926 darlegte, darin ganz Brinckmann Konzeption verpflichtet, war der Fall Corinth eben nicht durch stetes Streben nach Höhe und Vollendung, sondern durch Brüche und existentielle Erschütterungen charakterisiert, durch die der Altersstil des Malers eine Qualität des Abrupten und Herausfordernden gewonnen habe, durch die er sich diametral vom Frühwerk unterschied. Zugleich erkannte Werner an diesem Wandel «eine klare Linie zunehmender Vertiefung».⁵⁵ Entscheidendes Datum war dabei für Werner das Ereignis des Schlaganfalls des Jahres 1911, welcher indes «nur ein explosives äußerliches Dokument dessen [war], was schon in ihm arbeitete.»⁵⁶ Vom Zeitpunkt dieser «Umdüsterung» aus, welche doch in Wahrheit nichts anderes als «ein wachsender Zweifel an sich selbst»⁵⁷ war, resultierte in Corinths Werkbiografie gleichsam eine Umstülpung der Perspektive von außen nach innen: «Sein Werk führte nun im fortschreitendem Maße zu einer Reife und Vergeistigung, für die die äußere Geste nichts mehr bedeutet.»⁵⁸ An die Stelle überbordender Lebensfülle, die das schöpferische Tun bis dahin antrieb, trat zuletzt ein Rückzug aus der Welt in die totale Innerlichkeit, wo Erlebnis und Vision untrennbar verschmolzen: «Goethe sagt einmal: ‚Alter ist stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung.‘ Er meint das gleiche, was Corinth mit ‚Unwirklichkeit‘ bezeichnet. Die Fülle der Erlebnisse bei dem alternden Maler wird grenzenlos. Das Erlebte überstürzt sich und hebt sich selber auf. Weder das dargestellte Objekt, noch das Ich des Künstlers, noch der Reiz der Technik dominieren, wie dies bei dem jungen Maler der Fall gewesen war. Es bildet sich vielmehr eine höhere Einheit, in der diese Elemente ausgeglichen werden und verschmelzen. [...] Die Erscheinungswelt wurde ihm chimärisch. Die Gestalt der sinnlichen Erfahrung war ihm bedeutungslos geworden. Der Maler wurde zum Schöpfer, der seine Gesichte aus dem mystischen Urgrund der Welt holte.»⁵⁹

Nicht nur die Tatsache, dass Corinths künstlerische Verklärung hier mit dem auch bei Brinckmann an zentraler Stelle angeführten Goethewort charakterisiert wurde, war ein klarer Rekurs auf das Buch des Kölner Kunsthistorikers. Mit der Vokabel des ‚Verschmelzens‘ übernahm Werner zudem die zentrale Begrifflichkeit, mit der Brinckmann die wesenhafte Gemeinsamkeit aller *Spätwerke großer Meister* von Tizian bis Goya charakterisiert hatte. Konkret war es dabei das Vorbild Rembrandts, des zweifellos prominentesten Exponenten künstlerischen Al-

tersstils, nach dem Werner die Schablone formte, mit deren Hilfe er die Umrisse von Corinths Werkbiografie zeichnete: Vereinsamung und körperlicher Verfall, Hinwendung zu christologischen Themen, Umschwung dionysischer Lebensfreude in Selbstzweifel, Unleidlichkeit und Daseinsekel, Rückzug in die Innerlichkeit. Diese Parallelsetzung war freilich nicht ganz neu und insofern naheliegend, als Corinth selbst sich wie kaum ein Zweiter auf das Vorbild des Niederländers bezogen hatte, den er nicht nur als künstlerisches Vorbild, sondern auch als biografische Referenz betrachtete.⁶⁰ «Der eine Name Rembrandt leuchtet durch alle Finsternis»,⁶¹ konnte man in Corinths wenige Wochen vor seinem Tod abgeschlossener *Selbstbiographie* lesen, die neben Brinckmanns Buch die zweite Quelle war, aus der Bruno E. Werner schöpfte. Charlotte Berend-Corinth hatte die Memoiren 1926 aus dem Nachlass herausgegeben und das Buch ausschließlich mit Selbstporträts des Künstlers in chronologischer Abfolge illustrieren lassen, vom Bildnis des Anfang Zwanzigjährigen bis zum kurz vor dem Dahinscheiden entstandenen letzten Selbstporträt⁶² – schon äußerlich ein Fingerzeig auf den vermeintlichen introspektiven Zug, der Corinth und Rembrandt im Schöpferischen verband.

Im Jahr 1922 hatte Joachim Kirchner eine Charakterisierung von Corinths späten Bildern als «Altersstil» noch mit dem Hinweis zurückgewiesen, der Ostpreuße trage wie kein zweiter «den Ehrentitel des ewig jungen». ⁶³ In der Interpretation, die Bruno E. Werner in Anlehnung an die Kategorien Brinckmanns vorlegte, war der vermeintliche Widerspruch von «alt» und «jung», an dem Kirchner sich stieß, scheinbar aufgehoben. Denn die Eingliederung von Corinths Spätstil in die Ahnenreihe großer Meister beabsichtigte keine Musealisierung. Sie attestierte vielmehr ein bewusstes Heraustreten aus der Zeit, durch die das Werk einen visionären Ewigkeitszug gewann und die Maßstäbe des «Zeitgemäßen» hinter sich ließ – das Alterswerk war vor dem Altern gefeit.

Die nachhaltige Wirkung, die Brinckmanns Buch für die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne hatte, mag ergänzend noch ein Beitrag illustrieren, den der Kunstschriftsteller Curt Seckel 1974 unter dem Titel *Der Altersstil in der modernen Malerei* in der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim* veröffentlichte.⁶⁴ Nicht nur im Hinblick auf die Didaktik des Bildvergleichs war er Brinckmanns immerhin fünfzig Jahre zuvor erschienenem Werk verpflichtet. Wiederum in enger Anlehnung an dessen zentrales Begriffspaar von «Relation» und «Verschmolzenheit» formulierte Seckel überdies noch einmal einen bemerkenswerten Merkmalskatalog des Altersstil, der an der Möglichkeit einer Übertragung auf die Moderne des 20. Jahrhunderts keinen Zweifel lassen sollte: «Das Interesse an neuen ästhetischen Ideen jüngerer hat sich verringert, der stimulierende Dialog mit Gleichgesinnten ist verstummt. Die gegenständliche Umwelt hat an Gewicht verloren gegenüber dem Bewußtsein von der autonomen Gestaltungskraft der eigenen Persönlichkeit. Das führt allmählich zu einer wachsenden Konzentration nach innen und einer Distanzierung nach außen. Für den Stil des alten Künstlers hat das Folgen [...]: Typisch ist das Aufgeben figürlicher Deutlichkeit zugunsten einer Erweichung der Form und einem Schmelzen der Flächen. Das Stoffliche wird unwichtig. Die kalligraphische Schärfe der Linie weicht einem breiten, krei-digen Strich. Auf den Flächen entstehen öfter verwirrende Ballungen, die sich wogend häufen oder locker zerrinnen wie Tropfen auf einer Fensterscheibe. Die räumlichen Komponenten verunklären sich, verfließen ins Ungewisse; das Unbestimmte wächst.»⁶⁵

5 Plakat zur Ausstellung *Pablo Picasso. Œuvres de 1970 à 1972*, XXVIIe Festival d'Avignon, Palais des Papes, 1973, mit dem Titelmotiv «Le jeune peintre» von 1972.



Dass für Seckel dabei niemand anderes als Lovis Corinth als erster Gewährsmann fungierte, kann nach dem bisher Gesagten nicht verwundern: dessen Altersstil war gewissermaßen ein bereits ein historisch verbürgter und kanonisierter Fall. Ergänzt wurde er von Seckel um die Namen von Kandinsky und Kokoschka, vor allem aber um denjenigen des kurz zuvor verstorbenen Pablo Picasso. Für Seckel – der hierin damals weitverbreiteten Vorbehalten, an die noch Werner Schmalenbach anschloss, widersprach –⁶⁶ war der spanische Maler das eigentliche Genie des modernen Altersstils, was gewissermaßen einem Paradigmenwechsel gleichkam. Denn hatten Brinckmann und Werner im Altersstil vor allem Abwendung von der Welt, Verinnerlichung und visionäre Erleuchtung sehen wollen, so vermeinte Seckel an Picasso ganz im Gegenteil eine «Heiterkeit» und eine «Altersform der Erotik»⁶⁷ wahrzunehmen, durch die der Spanier als vorrangigster Vertreter jener «noch im Alter schöpferischen ›Pubertäten›» erstrahle – gewissermaßen als «Wundergreis» einer sich stetig selbst verjüngenden Moderne. (Abb. 5)

V.

Fragt man abschließend nach der Aktualität der Kategorie des Altersstils, fällt die Antwort widersprüchlich aus. So sind im Bereich populärer Kunstgeschichte Stereotypen des Spät- und Altersstils nach wie vor völlig geläufig.⁶⁸ Fast möchte man Hans Tietze zustimmen, der schon vor achtzig Jahren monierte, dass die landläufige Künstlercharakteristik in einer Weise durch Vorbehalte gegenüber dem Normalmaß bestimmt sei, dass die Vorstellung künstlerischen Alters beinahe zwangsläufig mit der Idee von Außerordentlichkeit einhergehe.⁶⁹

Aktuelle wissenschaftliche Nachschlagewerke erwähnen die Begriffe Spät- und Altersstil hingegen allenfalls am Rande. Mit dem Abklingen jener Emphase der «Persönlichkeit» und des «Menschenbildes», die das Fach in den fünfziger und



6 Ausstellungsansicht der Schau *Letzte Bilder*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2013, mit den «Black Paintings» von Ad Reinhardt.

sechziger Jahren prägte, sowie den methodologischen Umbrüchen nach 1968, hat der Begriff im wissenschaftlichen Diskurs – zumindest gilt das für die deutsche Kunstgeschichte – merklich an Attraktivität eingebüßt. Mit Wolfgang Brückle muss zudem von einer «Entmythologisierung des Stilbegriffs»⁷⁰ gesprochen werden, bei der im Gefolge der Postmoderne und ihrer Dekonstruktion des Autorsubjekts die kunsthistorische Begrifflichkeit des Personalstils zunehmend hinterfragt wurde.

Der unlängst von Hans Ulrich Gumbrecht geäußerten Vermutung indes, die Seltenheit einer geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik entspreche dem Zeitgefühl unserer Gegenwart, die «der Wahrnehmung des Alters abgeschworen hat» und «die das Altern – wenn möglich endlos – aufschieben möchte»,⁷¹ ist mit Entschiedenheit zu widersprechen. Ließe sich doch die vielfach kolportierte neue Sozialfigur der «jungen Alten»⁷² womöglich nahtlos an das paradoxe Konzept des Altersstils als Dokument stetiger Verjüngung andocken. Vor allem aber ist zu konstatieren, dass die anhaltenden Debatten, die in den Sozialwissenschaften und in den Medien über das Thema des demografischen Wandels geführt werden, zu einer nachhaltig positiven Neubewertung des Alters geführt haben, die faktisch längst in den Geisteswissenschaften angekommen ist. Denn nie zuvor wurde ja derart viel über *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*⁷³ und über *Kreativität im Alter*⁷⁴ diskutiert. Gerade in den angelsächsischen *humanities* ist überdies in jüngster Zeit der Begriff des künstlerischen Altersstils vor der Folie aktueller individual- und sozialpsychologischer Forschungen auf breiter interdisziplinärer Basis neu zur Diskussion gestellt worden.⁷⁵ Erst heute, so ließe sich pointiert feststellen, ist von Altersstil im Sinne des Zusammenhangs zwischen Kreativität und biologischem Altern wirklich die Rede. Dass in diesen Diskussionen die Kunstgeschichte nur am Rande eine Rolle spielt, und dass dabei nur sehr bedingt noch auf die älteren Konzepte, wie dasjenige Brinckmanns, verwiesen wird, hat vor allem damit zu tun, dass die Debatte um den Altersstil sich gleichsam selbst verjüngt hat.

Im Lichte einer erneuerten Anziehungskraft der Thematik verortete sich unlängst auch die Ausstellung *Letzte Bilder*, die die Frankfurter Schirn Kunsthalle im Sommer 2013 präsentierte. (Abb. 6) Wie der anspielungsreiche Titel andeutet, ging es dabei nicht so sehr um das abstrakte Faktum des Alterns, sondern vielmehr um «Facetten des nahenden künstlerischen Endes»,⁷⁶ womit existentielle

Erfahrungen von Tod, Krankheit und Unausweichlichkeit des Endes auf allen Stufen der Lebensleiter angesprochen waren. Ausdrücklich distanzierte man sich dabei von gängigen Klischees des Spät- und Altersstil, wie der Katalogtext der Kuratorin Esther Schlicht verdeutlicht. Anstelle einer zu behauptenden stilistischen Gemeinsamkeit gelte es vielmehr, «sich der Frage nach den ‹letzten Bildern› unter der Prämisse einer größtmöglichen Vielfalt» und im Hinblick auf die «Besonderheit des Einzelfalls»⁷⁷ anzunähern. Neben hinlänglich bekannten Wunderreisen der Moderne (Monet, Matisse, Jawlenski, de Kooning) wartete die Ausstellung auch mit einer Zahl neuer Fallbeispiele auf, die das Thema bis in die Gegenwart hinein verlängerten, etwa mit ‹letzten› Werken des im Alter von 44 Jahren verstorbenen Martin Kippenberger.

Bei aller Ambition zeigte die Frankfurter Ausstellung indes deutlich die nach wie vor geltende Problematik einer aufs Biografische zielenden Hermeneutik auf. Denn einmal abgesehen von der Emphase der Schöpferischen und dem Sonderstatus, der hier wieder einmal dem Künstlersubjekt zugeschrieben wurde, gerieten Ausstellung und Katalogtext, ohne es zu wollen, sehr wohl in die Wirbelschleppen der kunsthistoriografischen Tradition. Wenn etwa davon die Rede war, dass in den gezeigten Exponaten «eine Intensivierung, Radikalisierung oder Zuspitzung [...] auf besondere Weise zutage tritt»,⁷⁸ so war es zuletzt doch wieder der Rekurs auf eine Ästhetik der Extreme, die die ausgewählten Werke im Hinblick auf ihr ‹Spätsein› verklammerte – auch wenn man diese nun im Sinne der «Besonderheit des Einzelfalls» je nach dem als Auflösung, Verdunklung, Reduktion oder Monumentalisierung apostrophierte. Kaum zufällig bildeten den Schlussakkord die «Black Paintings» des im Alter von 53 Jahren verstorbenen Ad Reinhardt, die in diesem Kontext kaum anders denn als Abkehr von der Welt und Suche nach einer transzendenten Wirklichkeit im Absoluten zu deuten waren – Brinckmann, Goethe und ihr «stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung» lassen grüßen.

Überraschend, wenn man so will, war die Ausstellung im Hinblick darauf, was sie nicht zeigte. Zu den Künstlern nämlich, die bei der Auswahl der Kuratoren keine Berücksichtigung gefunden hatten, gehörten zahllose ‹Klassiker› des modernen Altersstils, die man einige Jahre zuvor gewiss für unverzichtbar gehalten hätte: Weder Liebermann noch Corinth, weder Kokoschka noch Kandinsky waren in der Frankfurter Schau vertreten, ja sogar der sonst unvermeidliche Picasso fehlte. Darin deutete sich immerhin an, dass Altersstil auch weiterhin vor allem ein Gegenstand von Zuschreibungsoptionen ist.

Anmerkungen

1 Ich entlehne den Ausdruck «Wunderreis» bei Bazon Brock, der 2008 die Vortragstournee aus Anlass seines siebzigsten Geburtstages unter das sinnreiche Motto *Vom Sorgenkind zum Wunderreis* stellte.

2 Werner Schmalenbach, «Zur Jugend verdammt. Ein grausames Spiel: Warum die modernen Künstler nicht altern können und dür-

fen», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13. März 1999. Wiederabgedruckt in ders., *Kunst! Reden – Schreiben – Streiten*, Köln 2000. Zu Schmalenbach siehe Eduard Beaucamp, *Werner Schmalenbach*, Köln 2011.

3 Schmalenbach 1999 (wie Anm. 2).

4 Siehe dazu explizit Werner Schmalenbach, *Die Lust auf das Bild. Ein Leben mit der Kunst*, Ber-

lin 1996, bes. S. 88–89. Hier finden sich bereits wortgleiche Formulierungen und Überlegungen zum Thema Altersstil, die Schmalenbach dann im späteren Text aufgriff.

5 Vgl. *Alternde Avantgarden*, hrsg. von Alexandra Pontzen u. Heinz-Peter Preusser, Heidelberg 2011.

6 Dazu Moshe Barasch, «Personal Style. The Emergence of an Idea», in: *Buletyn Historii Sztuki*, Bd. 59, 1997, S. 180–188.

7 Eine umfassende Untersuchung zur kunsthistoriografischen Kategorie des Altersstils liegt meines Wissens nicht vor. Hans-Joachim Raupp hat 1993 grundlegende Zusammenhänge in einem Aufsatz in prägnanter Weise umrissen, auf den ich im folgenden aufbaue. Siehe Hans-Joachim Raupp, «Der alte Künstler und das Alterswerk», in: *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750*, Ausst.-Kat. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1993, S. 87–97 (mit Nachweis der bis dahin erschienenen Literatur zum Thema).

8 Joseph Gantner, «Der alte Künstler», in: *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, hrsg. von Gert von der Osten u. Georg Kauffmann, Berlin 1965, S. 71–76, hier S. 72.

9 In merkwürdiger Analogie ist von den unterschiedlichsten Autoren das eigene fortgeschrittene Lebensalter als Beweggrund für eine Auseinandersetzung mit der Frage des Altersstils angeführt worden.

10 Herbert von Einem, «Zur Deutung des Altersstils in der Kunstgeschichte», in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, hrsg. von Josua Bruyn, Den Haag 1973, S. 88–92, hier S. 89.

11 Vgl. Gantner 1965 (wie Anm. 8), S. 74.

12 Eine Ausnahme ist das Themenheft *Old-Age Style* der Zeitschrift *Art Journal*, vol. 46, No. 2, 1987, unter anderem mit Beiträgen von David Rosand (*Style and the Aging Artist*, S. 91–93), Martin Kemp (*Late Leonardo. Problems and Implications*, S. 94–102), Gert Schiff (*Picasso's Old Age 1963–1973*, S. 122–126) und Julius Held (*Commentary*, S. 127–133).

13 Vgl. von Einem 1973 (wie Anm. 10).

14 Ebd., S. 90.

15 Ebd.

16 Gantner 1965 (wie Anm. 8), S. 72.

17 Von Einem 1973 (wie Anm. 10), S. 91.

18 Dazu zuletzt sehr konzise Michael Hutcheon u. Linda Hutcheon, «Late style(s). The Ageism of the Singular», in: *Occasion. Interdisciplinary Studies in the Humanities*, vol. 4, 2012, S. 1–11; URL http://arcade.stanford.edu/occasion_issue/volume-4 (abgerufen 5.11.2013).

19 Gottfried Benn, *Altern als Problem für Künstler*, Wiesbaden 1954.

20 Edward W. Said, *On late Style*, London 2006.

21 Siehe ebd., S. 3–24 das Kapitel *Timeliness und Lateness*: «Lateness therefore is a kind of

self-imposed exile from what is generally acceptable, coming after it, and surviving beyond it.», ebd. S. 16.

22 Vgl. Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2004.

23 Hingegen wurden andere «Alte», die einen genuinen Altersstil zu ermangeln schienen, mehr oder weniger stillschweigend ausgeklammert. Ein Beispiel ist Lucas Cranach d. Ä., dessen Frühwerk seit der Jahrhundertwende größte Wertschätzung erfuhr, während die späten Lebensjahrzehnte, in denen sich der Künstler vielfach wiederholte und im geschäftsmäßigen Ruf des «schnellsten Malers» stand, eher mit Ablehnung bedacht wurden. Bezeichnend ist, dass der wohl erste Versuch, Cranachs «Spätstil» zu würdigen, in die zwanziger Jahre fiel: Curt Glaser, «Cranachs Spätstil», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 19, 1920/21, S. 89–98. Nachvollziehbare Charakteristika zeigte Glaser allerdings nicht auf, so dass der Vorstoß ohne Folgen blieb.

24 Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1926. Dazu Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992, S. 61–82; dies., «Wilhelm Pinder und das Problem der Generation in der deutschen Kunstgeschichte», in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik 1780–1980*, hrsg. von Christian Drude u. Hubertus Kohle, München 2003, S. 139–145; Astrid Schmidt-Burkhardt, «Querelle des Modernes. Zum Generationskonflikt der Avantgarde», in: *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, hrsg. von Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder u. Stefan Willer, München 2005, S. 57–89. Zum größeren Kontext siehe auch Ohad Parnes, Ulrike Vedder u. Stefan Willer, *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main 2008, bes. S. 239–241. Zur Konjunktur des «Generationsproblems» in den Geisteswissenschaften der zwanziger Jahre ferner Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart ²1971, S. 45–48.

25 Pinder 1926 (wie Anm. 24), hier zit. n. der zweiten Auflage 1928, S. 12.

26 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München ⁵1921, S. XI.

27 Pinder 1926/1928 (wie Anm. 25), S. 11.

28 Albert Erich Brinckmann, *Spätwerke großer Meister*, Frankfurt am Main 1925. Zu Brinckmann siehe den biografischen Eintrag in Peter Betthausen, Peter H. Feist u. Christiane Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 200 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 1998, S. 38–41.

- 29 Zit. n. Brinckmann 1925 (wie Anm. 28), S. 35.
- 30 Ebd., S. 46.
- 31 Ebd., S. 7.
- 32 Ebd., S. 16.
- 33 Ebd., S. 26.
- 34 Ebd., S. 46.
- 35 So Gantner 1965 (wie Anm. 8), S. 74.
- 36 Brinckmann 1925 (wie Anm. 28), S. 49.
- 37 Ebd., S. 50.
- 38 Dass auch in dem Begriffspaar «Relation» und «Verschmolzenheit» die Sprachlichkeit der expressionistischen Moderne anklingt, hat Julius Held vermutet. Vgl. Held 1987 (wie Anm. 12), S. 127.
- 39 Vgl. Raupp 1993 (wie Anm. 7), S. 95.
- 40 Emil Utiz, «Generationsprobleme», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 27, 1928/29, S. 200–202, hier S. 200.
- 41 Brinckmann 1925 (wie Anm. 28), S. 57.
- 42 «Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften», heißt es beispielhaft im *Brücke-Manifest* von 1906. Vgl. Ernst Ludwig Kirchner, «Programm der Künstlergruppe Brücke», in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Statements, Interviews*, Bd. 1, hrsg. von Charles Harrison u. Paul Wood Ostfildern-Ruit 2003, S. 91.
- 43 Bruno E. Werner, «Zum Altersstil Corinths», in: *Die Kunst für alle*, Bd. 41, 1925/26, S. 233–241. Vgl. auch mit zum Teil wortgleichen Formulierungen ders., «Selbstbildnisse und Altersstil. Zur zehnten Wiederkehr des Todes von Lovis Corinth», in: *Deutsche Rundschau*, Bd. 244, Juli–Sept. 1935, S. 41–48.
- 44 Bruno E. Werner, «Lovis Corinth» (Nachruf), in: *Kunst für alle*, Bd. 40, 1924/25, S. 374–37, hier S. 377.
- 45 Willy Kurth gebrauchte den Begriff bereits 1918 in einer Würdigung des Sechzigjährigen. Vgl. Willy Kurth, «Lovis Corinth. Ausstellung der Berliner Sezession», in: *Kunstchronik*, N.F., 29. Jg., 1917/18, S. 242–243.
- 46 Lovis Corinth, *Selbstbiographie*, Leipzig 1926, S. 184.
- 47 Carl Georg Heise, «Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren. Die Münchner Ausstellung», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 23, 1924/25, S. 3–12, hier S. 10.
- 48 Exemplarisch zeigt das auch die bekannte Kontroverse zwischen Liebermann und Nolde, die 1910 zur Spaltung der Berliner Sezession führte: In einem offenen Brief, den Nolde im Namen der «Jungen» verfasste, apostrophierte er das Werk Liebermanns als «schwach» und «kitschig» und prophezeite einen kommenden Generationswechsel. Dass Nolde selbst das jugendliche Alter längst überschritten hatte, bemerkte die bürgerliche Kunstpublizistik mit Hohn. Vgl. dazu die entsprechenden Quellen in: *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 1986, S. 152ff. Vgl. auch Noldes eigene Darstellung in: Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe 1902–1914*, zweite, erweiterte Auflage, Flensburg o.J., S. 143–145.
- 49 Emil Waldmann, in: «Max Liebermann im Urteil seiner Zeitgenossen», *Kunst und Künstler*, Jg. 15, 1916/17, H. 10, S. 512.
- 50 Julius Elias, in: «Max Liebermann im Urteil seiner Zeitgenossen», *Kunst und Künstler*, Jg. 15, 1916/17, H. 10, S. 485. Zu Um- und Neubewertungen Liebermanns vgl. Andreas Zeising, «Liebermann und seine Interpreten», in: *Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Hamburger Kunsthalle, Köln 2011, S. 179–192.
- 51 «Drei Bilder der letzten Jahre stellen sodann die kleine Enkelin dar: eine Wärterin neben dem am Tisch spielenden Kind, Frau Liebermann, die Enkelin auf dem Schoß, und die Enkelin stehend an einem Tisch. Diese drei Bilder sind sehr hell; sie sind aus Weiß entwickelt und haben den leichten verklärten Altersstil. Etwas Schwebendes ist in der Malerei, Zärtlichkeit über eine Distanz hinweg, wie sie dem Alter natürlich ist.» Karl Scheffler, «Max Liebermann in München», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 21, 1922/23, S. 240–241, hier S. 241. Vgl. auch ders., «Die Bremer Kunsthalle unter Emil Waldmanns Leitung», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 21, 1922/23, S. 255–265, wo vom «hellen, verklärenden Altersstil» die Rede ist (S. 262). Vgl. ferner Willy Kurth, «Der Spätstil Max Liebermanns», in: *Die Kunst für Alle*, Bd. 37, 1921/22, S. 174–184, der ebenfalls den Ausdruck Altersstil gebraucht.
- 52 Pinder 1926/1928 (wie Anm. 25), S. 3 u. 28.
- 53 Karl Scheffler, in: «Max Liebermann im Urteil Europas. Zum achtzigsten Geburtstag des Künstlers», *Kunst und Künstler*, Jg. 25, 1926/1927, S. 366.
- 54 Diese Absicht findet eine Bestätigung darin, dass Werner es 1927 in einer monografischen Würdigung des achtzigjährigen Liebermann unternahm, verhaltene Zweifel an dessen monolithischer Bedeutung für die junge Künstlergeneration anzudeuten. Vgl. Bruno E. Werner, «Die Jubiläums-Liebermann-Ausstellungen in Berlin», in: *Die Kunst für alle*, Bd. 42, 1926/27, S. 380–384.
- 55 Werner 1925/26 (wie Anm. 43), S. 238.
- 56 Ebd., S. 236.
- 57 Ebd., S. 233.
- 58 Ebd., S. 236.
- 59 Ebd.

60 Vgl. dazu auch Johannes Stükelberger, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996.

61 Corinth 1926 (wie Anm. 46), S. 185.

62 Als Frontispiz fungierte hingegen eine Fotografie der Totenmaske des Künstlers.

63 Joachim Kirchner, «Corinth, der ewig junge», in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 50, 1922, S. 133–136, hier S. 134.

64 Curt Seckel, «Der Altersstil in der modernen Malerei», in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Bd. 86, 1974, S. 665–672.

65 Ebd., S. 672.

66 Seckel bezog sich konkret auf die kurz zuvor gezeigte, noch vom Künstler mitkonzipierte Ausstellung *Pablo Picasso. Œuvres de 1970 à 1972*, XXVIIe Festival d'Avignon, Palais des Papes, 1973. Dass man für das zugehörige Ausstellungsplakat als Titelmotiv die Gouache *Le jeune peintre* von 1972 ausgewählt hatte, zeigt, dass sich die Stilisierung des Alterswerks auch unabhängig von der kunstgeschichtlichen Bewertung unter dem Vorzeichen der vermeintlich andauernden «Jugendlichkeit» des Greises vollzog. Zur kritischen Wahrnehmung der Ausstellung vgl. Petra Kipphoff, «Dialog mit der Vergangenheit. Picasso-Ausstellung in Avignon», in: *Die Zeit* vom 1. Juli 1973. Zur kontroversen Rezeption des Spätwerks siehe *Picasso. Malen gegen die Zeit*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K20, Düsseldorf, hrsg. von Werner Spies, Ostfildern 2007, bes. S. 15–17.

67 Seckel 1974 (wie Anm. 64), S. 672.

68 Ohne jede diffamierende Absicht sei als Beispiel eine Besprechung der Konrad Klapheck-Retrospektive im Düsseldorfer Museum Kunstpalast aus dem Jahr 2013 angeführt, in der es unter anderem heißt: «Diese jüngeren Bilder wirken so, als habe der Künstler im reiferen Alter seine eigene Kandare gelockert. [...] Man könnte sagen, das Imaginäre bricht in die starre Materialordnung ein, nicht aus Versehen, sondern mit Vorsatz, kann sein: als eine Befreiung.» Rose-Maria Gropp, «Der Ingenieur hat es schwer. Konrad Klapheck im Kunstpalast Düsseldorf», in: *FAZ.net* vom 24. Juni 2013, URL <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/konrad-klapheck-im-kunstpalast-duesseldorf-der-ingenieur-hat-es-schwer-12241601.html> (abgerufen 5.11.2013).

69 «Unser Verhältnis zur Kunst ist [...] auf der Schätzung des Schöpferischen und Originellen, auf der Wertung der individuellen Persönlichkeit aufgebaut. Zu dieser Einstellung gehört die Scheu vor dem Normalen, ins Breite wirkenden, allgemein Zugänglichen; was diese Wirkung übt, ist uns von vornherein verdächtig. Daher liegt uns heutigen Menschen die schöpferische Selbstherrlichkeit des Jüngling und die Gleich-

gültigkeit des greisen Meisters gegen das Urteil der Vielen mehr als das Verantwortungsbewußte und auf die soziale Wirkung Ausgehende des reifen Mannes.» Hans Tietze, «Jugendwerk und Alterswerk in der bildenden Kunst», in: *Zeitwende*, 9. Jg., 1. Hälfte, Jan.–Juni 1933, S. 220–226, hier S. 226

70 Wolfgang Brückle, «Stil (kunstwissenschaftlich)», in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*, hrsg. von Karlheinz Barck, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 665–688, hier S. 686.

71 Hans Ulrich Gumbrecht, «Verschmelzung, Synthese und Alterssubjektivität. Gibt es einen Stil der künstlerischen Spätwerke?», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 24. April 2013.

72 *Die jungen Alten: Analysen einer neuen Sozialfigur*, hrsg. von Silke van Dyk u. Stephan Lesenich, Frankfurt am Main/New York 2009.

73 *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*, hrsg. von Heiner Fangerau, Berlin 2007, siehe dort S. 227–236 insbesondere auch den Beitrag von Anja Schonlau, «Werk und Stil des alten Künstlers. Altersbegrifflichkeit um 1900».

74 *Kreativität im Alter*, hrsg. von Andreas Kruse, Heidelberg 2011.

75 Siehe das schon an anderer Stelle (Anm. 12) erwähnte Themenheft *Aging, Old Age, Memory, Aesthetics* der Zeitschrift *Occasion. Interdisciplinary Studies in the Humanities*, vol. 4, 2012, S. 1–11; URL http://arcade.stanford.edu/occasion_issue/volume-4 (abgerufen 5.11.2013). In Anlehnung an Edwards Suids Buch *On late Style* (vgl. Anm. 20) fand ferner 2007/08 in London und Canberra die Doppelkonferenz *Rethinking Late Style* statt (King's College, London, 16./17. November 2007; Research School of Humanities & the Arts, Australian National University, Canberra, 21./22. August 2008). Eine Publikation der Beiträge unter dem Titel *Late Style and its Discontents. Essays in Art, Literature, and Music*, hrsg. von Gordon McMullan u. Sam Smiles, ist offenbar in Vorbereitung.

76 Max Hollein, «Vorwort», in: *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, hrsg. von Max Hollein und Esther Schlicht, München 2013 S. 8–11, hier S. 8.

77 Esther Schlicht, «The end of the end of everything.» *Letzte Bilder zwischen Schlusspunkt und Neubeginn*, in: ebd., S. 12–19, hier S. 13.

78 Ebd. S. 14.